

ADAPTAÇÃO EM *ON THE ROAD*: FENDAS ABERTAS NA REALIDADE

Adaptation in On the road: open gaps in reality

Adaptación en On the road: grietas abiertas en la realidad

Vanessa Daniele de Moraes¹

Ana Saggese²

Lorena da Silva Figueiredo³

Resumo

O artigo propõe uma reflexão sobre a genealogia do ato de adaptação, considerando teorias do cinema e da literatura numa construção conduzida pela produção de subjetividades e sensações. Utilizamos como objeto de análise o livro *On the road* - Pé na estrada, de Jack Kerouac, publicado pela primeira vez em 1957, e o filme homônimo de Walter Salles, lançado em 2012. Trazemos a problemática do termo “adaptação”, tal como a questão da tradução, considerada recriação ou transcrição em relação à obra de origem.

Palavras-chave: Adaptação. Cinema. Intertextualidade. Literatura. Tradução.

Abstract

The article proposes to reflect about the genealogy of adaptation. We are considered the cinema theories and literature on this building through the production of subjectivities and the sensation. The focus on analysis was a book *On the road* by Jack Kerouac, published for the first time in 1957 and the homonym films of Walter Salles screened in 2012. The term “adaptation” is problematized such that the translation’s question is considered recreation or transcreation in relation to the origin of the masterpiece.

Keywords: Adaptation. Films. Intertextuality. Literature. Translate.

Resumen

El artículo propone una reflexión sobre la genealogía del acto de adaptación, considerando teorías del cine y de la literatura en una construcción conducida por la producción de subjetividades y sensaciones. Utilizamos como objeto de análisis el libro *On the road*, de Jack Kerouac, publicado por primera vez en 1957 y la película homónima de Walter Salles, de 2012. Se problematiza el término “adaptación”, bien como el tema de la traducción, considerada recreación o transcreación respecto a la obra original.

Palabras-clave: Adaptación. Cine. Intertextualidad. Literatura. Traducción

¹ Doutora em Comunicação; Instituto da Língua Portuguesa, Cidade do México – DF, México. Email: quantasvanessas@gmail.com - Orcid:0000-0002-2368-2337

² Mestranda em Comunicação; Universidade de Brasília, Brasília-DF, Brasil. E-mail: anasaggese@gmail.com - Orcid: https://orcid.org/0000-0002-5877-1858

³ Mestranda em Comunicação; Universidade de Brasília, Brasília-DF, Brasil. E-mail: - lorena5.figueiredo@gmail.com Orcid:https://orcid.org/0000-0002-5735-2440

Introdução

Muitas vezes, ao pensarmos na palavra adaptação, surge, instantaneamente, a indagação sobre qual obra foi o ponto de partida para o processo, de uma maneira geral. No entanto, nem todas as adaptações partem deste princípio. Esta noção se apresenta a partir de uma estrutura arborizada, cuja proposta são as finalidades, e não as causas do acontecimento. Para os autores Deleuze e Guattari, esta organização se deve ao processo de disposição de caules de forma horizontal, sem hierarquias e ordens em suas relações, chamados de “rizomas”. Sendo assim, o processo de multiplicidade não se restringe a um sistema normativo, inflexível e enraizado. Nesta perspectiva de problematizar o processo de adaptação por meio do procedimento genealógico presente na filosofia foucaultiana, o artigo propõe refletir sobre a experiência de adaptação do livro *On The Road*, de Jack Kerouac. Problematizaremos, ademais, as fendas abertas⁴ nesta complexa rede de multiplicidades, heterogênea, e gerada pela imanência de subjetividades entre os pensamentos e as práticas no desenvolvimento da obra. O intuito, neste sentido, é o de apresentar o regime de visibilidade presente na adaptação para o cinema de Walter Salles.

Segundo as informações apresentadas no site IMDB⁵, observamos uma filmografia diversificada para o cineasta Walter Salles, com a realização de 33 obras como diretor de cinema. A partir do recorte da estrada, estabelecemos o elemento propulsor para as suas narrativas de *road movie* através de agenciamentos criados neste espaço. Desta forma, encontros e desencontros disputam outras maneiras de se relacionar, gerando novas percepções de mundo para a narrativa e para o espectador da obra. Neste grande dispositivo

⁴ A expressão “fendas abertas na realidade” foi dita pela diretora de cinema Lucrecia Martel, numa entrevista para o site *Omelete*. Na ocasião, ela se referia à impossibilidade de uma adaptação de obras – segundo ela, o sujeito lê uma obra-prima, fica impactado e se sente impotente para retratar algo que leu. Continua: “A cólica volta e também a febre, porque o romance revelou ao sujeito aspectos do mundo que ele não conhecia, revelando fendas abertas na realidade”. Por fim, começa a “escrever um script cuja premissa é assassinar o romance que leu, pois, só assim, pode sobreviver”. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/a-literatura-nao-pode-ser-adaptada-para-o-cinema-diz-a-diretora-argentina-lucrecia-martel>. Acesso em 15/fev./2021.

⁵ Informações sobre a filmografia do diretor Walter Salles disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0758574/>. Acesso em 30/dez./2020.

formado, o cinema se abre em um campo de conexão e percepções. Personagens se encontram imersos em deslocamentos e trânsitos de realidade, caracterizando elementos presentes no gênero *road movie*.

Ressaltamos que desde o período da Retomada do Cinema Brasileiro, no início dos anos 1990, até a presente pesquisa, Walter Salles desenvolveu uma extensa trajetória na direção cinematográfica. No entanto, a estrada se torna essencial para alguns filmes devido ao movimento afetivo criado pela narrativa a ser abordada, por meio de fendas abertas neste processo de produção de subjetividades. Destaca-se o filme *Terra Estrangeira* (1995), que aborda a crise financeira no período Collor e reflete os anseios de um país que tentava se reinventar após a ditadura militar. A narrativa cinematográfica traça os caminhos do personagem Paco que viaja para Portugal para entregar uma misteriosa encomenda após a morte de sua mãe em decorrência deste conturbado período brasileiro. Já o filme *Central do Brasil* (1998) nos conta a história de Dora, uma escritora de cartas na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, que, ao se deparar com uma criança sozinha, decide ajudá-la a encontrar sua família. Este filme teve duas indicações para o Oscar e uma abertura para possíveis parcerias com o mercado norte-americano. A partir do diário de viagem de Che Guevara, em parceria com o amigo Alberto Granado, a América Latina é percorrida numa moto para uma adaptação ao cinema. Assim, surge o *Diário de uma Motocicleta* (2004).

Na obra cinematográfica *Na estrada*⁶, Walter Salles retoma o desejo em filmar novamente um *road movie* e surge mais uma adaptação para a sua filmografia. No intervalo entre a produção de *Diários de Motocicleta* e *Na estrada*, Walter Salles realizou ainda o suspense *Água Negra* (2005) e o filme *Linha de Passe* (2008). Sendo assim, *Na estrada* foi lançado no ano de 2012, emergindo elementos da contracultura norte-americana fundamentada pelo jazz diante dos resquícios de uma sociedade desigual e racista. Walter Salles, lança-se, assim, numa experiência de descoberta pelas fronteiras norte-americana e mexicana através da estrada 50 anos após a publicação do livro de Jack Kerouac, em 1957.

Antes da empreitada de Salles, muitos tentaram inutilmente verter a obra para o cinema, como Gus Van Sant e Jean-Luc

⁶ Sinopse sobre o filme *Na estrada* (2012) disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0337692/>. Acesso em 29/dez./2020

Godard. Os direitos autorais para o cinema estavam nas mãos de Francis Ford Coppola desde 1979, mas ele tampouco conseguiu dirigir o filme. Por sua vez, a tentativa (com êxito) de Salles foi já uma produção que ele não depositava tantas expectativas, como admitiu em maio de 2010 para a Folha de São Paulo⁷. A realização aconteceu, por fim, 20 anos após o projeto de Coppola e contou com o roteiro de José Rivera. Conseguiram, então, a façanha com a produtora American Zoetrope, do próprio Coppola, trazendo um clássico da literatura mundial para as telas e remetendo o espectador a uma infinita abertura afetiva, em contínuos processos de subjetividades, formados pelas estruturas rizomáticas, entre idas e vindas de uma construção imagética.

Vale ressaltar que o romance parte das vivências do autor durante as décadas de 1940 e 1950 movido pelo jazz ao percorrer os Estados Unidos e alguns trechos do norte do México em perambulações (sozinho ou com amigos). O *best seller* se tornou um manifesto do *movimento beat* e uma espécie de Bíblia para várias gerações. A intensidade como são descritas as ações refletem o movimento dos desejos na criação deste clássico por meio do devir nas percepções de mundo e a formação de uma cartografia sentimental operada entre o personagem e a sociedade norte-americana emergente. Sendo assim, estas “cartografias vão se desenhando ao mesmo tempo em que os territórios vão tomando corpo: um não existe sem o outro. Concluindo: a produção do desejo, produção de realidade, é ao mesmo tempo material, semiótica e social”. (Rolnik, 2011, p.46)

A palavra *beat*, usada no sentido de “exaustão”, foi ouvida por Kerouac pela primeira vez quando Herbert Huncke a mencionou, personagem que aparece rapidamente no romance como Elmer Hansel. Hunck era um marginal que fazia ponto na Times Square, em Nova York, se prostituindo com outros homens. Mas para o autor, a acepção de *beat* é muito maior, significando batida musical, porrada, exaustão, batimento cardíaco, cadência do verso, trilha, trajeto, furo jornalístico, pilantra, pôr o pé na estrada, além de beatitude; palavra cara a Kerouac, que certa vez se definiu como: “Sou um estranho e solitário católico louco e místico.” (apud Bueno, 2019, p. 46).

⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0105201007.htm> Acesso em 27/jan/2021.

Nessa mescla de desejos, as variações dos afetos aparecem nesta maneira de experienciar o mundo pela estética através das afecções e os acontecimentos que surgem a partir deste contato. Portanto, nossa compreensão de afeto conflui com Spinoza quando ele diz que: “por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais suas potências de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. (Spinoza, 2009, p. 98). O autor nos apresenta elementos essenciais para a formação política dos Estados Unidos da metade do século XX por meio dos afetos. Neste jogo, as oscilações afetivas determinam os sentimentos e as sensações na formação desta sociedade do consumo.

O rapaz do interior da cidade de Massachusetts e de família tradicional católica se muda para a cidade de Nova York para estudar. Termina por se deparar com um mapa aberto de experimentações e vivências diante dos embates de uma sociedade capitalista formada pelo American Way of Life. Vale ressaltar que os Estados Unidos estavam recém-saídos da Segunda Guerra Mundial e novos padrões estavam sendo estabelecidos para a organização política e social naquele momento. O país contava com uma quantidade exorbitante de capital inserido pelo Estado para a promoção de um crescimento econômico e de uma reconstrução do imaginário de poder pelo consumo e estilo de vida propostos neste período. Sendo assim, a morte de seu pai se apresenta como um gatilho, uma imagem em estado de imanência, para as transformações existencialistas provenientes do espaço da estrada. Ele nos conta: “e foi exatamente assim que minha experiência na estrada realmente começou, e as coisas que estavam por vir são fantásticas demais para que eu as omita” (Kerouac, 2019). O espaço criado se torna uma transgressão afetiva da juventude deste período. A partir do fluxo de consciência⁸ narrado no livro e o teor autobiográfico, os imaginários sobre o Oeste do país se abrem em uma potência de subjetividades à essência humana, isto é, o papel do sujeito nestas relações com o mundo e a sociedade que o constitui, não se restringindo apenas a um simples diário de viagem.

⁸ Técnica literária conhecida por criar um espaço de divagações e abstrações entre os personagens ou os narradores com o intuito de promover uma reflexão filosófica com a narrativa proposta. O texto se constrói de acordo com a organização dos pensamentos. As regras gramaticais são abolidas em função do fluxo da consciência.

Kerouac queria criar uma nova prosódia, como a sonoridade ouvida nas ruas e estradas norte-americanas, liberta da sujeição da gramática corrente; uma prosa espontânea que pretendia soar como um solo de Charlie Parker. Nas palavras de Kerouac aos escritores Aran Saroyan e Duncan McNaughton, para a revista literária *The Paris Review*, de 1968:

o jazz e o bop, no sentido, digamos, de um músico tomando fôlego, soprando uma frase de saxofone tenor, até ficar sem ar, e quando isso acontece, sua frase, seu recado, já foi dado... é assim que eu separo minhas frases, como se fossem pausas mentais para respirar... Eu formulei a teoria da respiração como medida, em prosa e verso (...) Eu formulei esta teoria em 1953, a pedido de Burroughs e Ginsberg. E também tem o vigor, a liberdade e o humor do jazz, em vez de todas as análises maçantes do tipo “James entrou no quarto e acendeu um cigarro. (1989, p. 254)

De acordo com Deleuze e Guattari, estas percepções são formas de se fazer o mundo e “é o mundo que entra em um devir e nos tornamos todo mundo. Que a escrita seja como a linha do desenho-poema chinês, era o sonho de Kerouac”. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 64). A partir destas ligações, o romance se torna um objeto híbrido entre a realidade e a ficção por meio do fluxo de consciência criado pelo autor. São elementos que compõem uma complexidade para o processo de adaptação cinematográfica, mas não menos desafiador; uma rede estratificada de linhas infinitas na construção imagética por esta nova perspectiva a ser criada com o filme.

A partir dessas fendas geradas entre a realidade do autor operado em conjunto com os desejos do diretor de cinema, a adaptação se torna um processo em construção pelas subjetividades. As vivências na estrada são ferramentas nesta perspectiva de aliança entre as multiplicidades, através de uma maneira fragmentada operada pela música, o uso de drogas e álcool e sexo. Assim, podemos pensar numa Genealogia neste caminho metodológico, sem hierarquias e padronizações presentes no estilo diante do surgimento *American way of life*. A produção de subjetividades, criada pela multiplicidade de caminhos ocasionados entre as conexões de pensamentos, é atravessada por discursos e por imaginários, permitindo a compreensão de redes e agenciamentos nas disputas e embates entre a literatura até o momento de chegada à adaptação cinematográfica. É importante ressaltarmos que esses *entres* são resultado da formação rizomática presente nesta reflexão pelo viés filosófico.

É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve; todavia, tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. (Foucault, 1992, p.134)

Foucault não estabelece hierarquias entre os discursos e o resto da realidade, todos estão num mesmo plano. Qualquer discurso é uma oportunidade para desvendar a singularidade de um acontecimento. Para o autor, o conhecimento é uma grande rede de saberes que faz com que possamos verificar como o homem constrói sua existência. Em concordância com esses princípios, em uma abertura de saberes, o pesquisador Denilson Lopes evidencia em seu artigo “Também arqueologia, genealogia e sensações a uma reflexão” sobre a situação do sujeito e da sua obra:

Nos situamos dentro de uma compreensão que conjuga uma preocupação ética e estética, como no último Foucault, que se pergunta como viver juntos, e nos perguntamos em que medida as sensações que constituem a obra de arte podem nos atravessar e gerar outras possibilidades de vida, estabelecendo trânsitos entre vida e obra, entre textos, imagens, sons e culturas. (Lopes, 2020, p. 171)

Ao tomarmos a mola propulsora da origem do livro *On The Road* por meio deste movimento presente na adaptação cinematográfica quase 50 anos depois de um clássico literário, observamos diversas singularidades deste processo na concepção de um roteiro de cinema.

2. Adaptação, tradução, recriação

Não é de hoje que o cinema vai buscar seus temas na literatura. Para o crítico francês André Bazin, em *Por um cinema impuro - em defesa da adaptação*, o cineasta já não se contenta em pegar temas emprestados, como fizeram Molière ou La Fontaine, “ele se propõe a transcrever para a tela, numa quase identidade, uma obra cuja transcendência ele reconhece a priori.” (Bazin, 2018, p. 122). Autores como Shakespeare e Goethe, por exemplo, recontaram histórias de outras pessoas, modificando, aumentando, diminuindo. Cada autor foi deixando sua marca pessoal e as necessidades de seus tempos nas obras de adoção. Como afirmou Walter Benjamin, “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias” (1992, p. 90). É um prazer que herdamos da infância e que se perpetua por toda a vida, seja na forma oral ou através das mídias mais modernas como o cinema.

A prática de adaptar é muito parecida com a de traduzir, ambas procuram achar equivalentes na outra “língua”. Para Roman Jakobson, traduzir seria manter a semelhança de uma estrutura com outra forma, tornando-se metáfora crítica do texto de origem. Bazin também compartilha essa ideia do pensador russo nos seguintes termos: “[...] os cineastas se esforçam honestamente para achar uma equivalência integral, tentam ao menos não apenas se inspirar no livro, não apenas adaptá-lo, mas traduzi-lo para a tela [...]” (2018, p. 123). Como sabemos, as traduções nunca são fiéis ao texto de origem, por mais esforço que haja da parte de alguns tradutores, sendo que alguns deles subvertem completamente o texto original. As adaptações podem ser vistas como recriações, leituras, críticas, transcrições e outras formas de permutações que vão gerar novos desdobramentos. Nessa medida, é fundamental pensar o filme como uma nova experiência, um produto diferente do texto de origem e julgado segundo suas próprias regras.

Autores como Hemingway, Rubem Fonseca, Patrícia Mello foram diretamente influenciados pelo cinema. “Sem dúvida, e como não poderia deixar de ser, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver com close, ou estruturas de narrativa, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos”. (Bazin, 2018, p. 131) É natural que uma nova maneira de ver o mundo também formate novas maneiras de vivenciá-lo e de narrá-lo. Esses autores mimetizaram alguns recursos expressivos e passaram a usá-los como artifício de criação. E, assim, um efeito de mútua contaminação é posto em movimento. Somos feitos de narrativas e nos reconhecemos nas e pelas histórias que ouvimos e contamos, segundo Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa* (Tomo III). Somos, desta forma, constituídos como leitores e escritores das nossas próprias vidas e

incessantemente somos re(con)figurados pelas histórias (verídicas ou fictícias) que ouvimos e contamos. “Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas.” (Ricouer, 1997, p. 425).

Neste sentido, o que é esse processo de refiguração senão uma forma de adaptação? Poderíamos dizer que é um sistema constante e ininterrupto, que não se dá apenas a partir da literatura, mas de outras formas de “leitura” do mundo, de outras mídias como as artes plásticas, o teatro, e todas as formas de narrativas que compõem nossa realidade. Essa subjetividade vai formatar modos de ação sobre a realidade que terão repercussões e vão gerar respostas sociais.

Para Robert Stam (2018), recorrendo à ideia de polifonia elaborada por Bakhtin, a expressão artística é sempre uma “construção híbrida que mistura a palavra de uma pessoa com a de outra” num diálogo incessante. E, “aplicam-se ainda mais obviamente a um meio que envolve colaboração como o filme” (2018, p. 21). É bom lembrarmos que o cinema é uma arte que envolve centenas de pessoas, cada uma delas empenhada em dar sua contribuição e imprimindo sua marca. Como observou Stam, o mais adequado seria pensar nas adaptações a partir delas mesmas e se foram bem-sucedidas ou não; vistas, não a partir do texto de origem, mas do próprio “texto” de chegada com sua carga particular de expressividade. É preciso deixar de lado preconceitos e um apego excessivo às ditas artes “maiores”, como queria Kant em relação à literatura. Como nos lembra Ismail Xavier: “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor” (2003, p.62).

É necessário pontuar que a essência da arte é a tautologia e que as obras artísticas não significam, mas simplesmente são, conforme o pensamento de vários estudiosos desta área, tal como Albrecht Fabri A informação estética transcende à semântica. Haroldo de Campos alerta para a questão de que uma obra mergulhada em feitura estéticas/poéticas não é capaz de ser transposta/traduzida; ela carrega sua própria linguagem, que é intransponível. Assim, ela é frágil:

Enquanto a informação documentária e também semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...], a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista [...]. A fragilidade da informação estética é, portanto, máxima. (Campos, 1992, p. 33)

Para Campos (1992, p. 33), num suporte mais documental o conteúdo semântico pode ser substituído/reconstituído de outra maneira, como uma notícia de jornal, por exemplo. Já na linguagem entrelaçada de arte e de elementos estéticos, como na poesia⁹, no cinema, na literatura, no teatro, nas artes visuais ou na música isso não acontece – não há redundância porque também as repetições fazem parte de sua própria constituição. A forma é também uma maneira de expressão, não somente a carga semântica. Nesse sentido, tanto a tradução como a adaptação de uma obra funcionam da mesma forma – a passagem para um outro idioma ou um novo suporte é já transcrição, é criação, é uma nova obra.

O tradutor de *On the road* – Pé na estrada, Eduardo Bueno, inclusive traz à tona as diferenças entre tradutores, uma vez que o livro chegou ao Brasil com uma tradução feita por ele, muito tardiamente, pois até o ano de 1984 a história de Kerouac não possuía uma edição brasileira, somente portuguesa (que não condizia com nosso vocabulário vigente)¹⁰. Bueno admite que era melhor ler uma versão em espanhol (edição argentina) do que “sofrer” com a tradução portuguesa, que usava termos como “carro descapotável” para dizer “conversível”, por exemplo. Vemos, então, que além de uma narrativa semanticamente verossímil, o tradutor se preocupa com uma linguagem que chegue ao leitor de maneira compreensiva. A questão, no entanto, é que se ponderamos que tradução é traição (no sentido em que Campos a concebe), podemos pensar que um produto audiovisual que teve como ponto de partida uma obra traduzida foi traída duplamente (pelo tradutor e pelo diretor cinematográfico). Esse não é o caso do filme de Walter Salles, já que ele conhece o original, mas sua produção, ainda assim, não deixa de ser uma transcrição, uma nova obra. Além disso, o termo “tração” é complexo e um tanto equivocado por considerarmos que há recriação.

⁹ Compreendemos a poesia no sentido em que propõe Octavio Paz no livro *O arco e a lira*. Além de enfatizar o conceito de poema (a escrituras dos versos), o ensaísta propõe uma ampliação na visão de poesia alargada por estados poéticos. Assim, um amontoado de palavras que traz rimas em seu núcleo não necessariamente tem poesia. E complementa: “Por outro lado, há poesia sem poemas; paisagens, pessoas e fatos muitas vezes são poéticos: são poesia sem ser poema. [...] Um poema é uma obra. A poesia se polariza, congrega e isola em um produto humano: quadro, canção, tragédia. O poético é poesia em estado amorfo; o poema é criação, poesia erguida.” (Paz, 2012, p. 22). Nosso entendimento é que a produção cinematográfica perpassa pela noção de poesia quando nos deixa ver muito mais que uma linguagem visual; traz no bojo muito além daquilo que é dito – dá margens para diferentes leituras, releituras e uma infinidade de interpretações.

¹⁰ E aqui não estamos entrando no âmbito gramatical, mas lexical; portanto, não se trata de acordos ortográficos da língua portuguesa.

Márcio Roberto do Prado (2016) explicita que nos diálogos com a cultura estrangeira é necessário, acima de tudo, trazer reflexões (ao leitor ou ao público). Ele vê a tradução

[...] já como uma reflexão sobre limites e problemáticas, como os limites entre leitura e escritura, ou entre Estética e Poética, ou a problemática do valor, o que corresponde à própria literariedade (pensada, aqui, através de outro limite: o literal *versus* o literário). Assim, enfocar atos de tradução a partir de tal posicionamento reflexivo é não apenas interessante como também necessário. (Do Prado, 2016, p. 100)

É por essa via que ele vê, por exemplo, Paulo Leminski enquanto tradutor (o poeta paranaense, mais do que artesão de versos passou para a língua portuguesa a literatura de Yukio Mishima, Petrônio, James Joyce, Samuel Beckett entre outros). Fascinado pela cultura japonesa, Leminski escreveu a biografia de Bashô e difundiu seus haicais no Brasil. O ato de traduzir é uma forma de leitura; mas o de biografar também. A vida de uma pessoa nos chega atravessada pelo olhar do biógrafo, e, nesse sentido, é criação.

O filme de Walter Salles traz uma cena¹¹ em que aparece a questão da tradução-traição. Na ocasião em que o personagem Sal Paradise passa uns dias na casa de seu amigo Old Bull Lee, os dois se drogam, conversam sobre armas e literatura, e num desses momentos de conversa sobre escrita, Old lhe mostra um livro da estante e diz: “Vou vender isso aqui por muito dinheiro. Tradução é, de fato, uma traição. Em inglês ele dizia “*fingers rummaging person in his pockets*”. Só que ele não escreveu isso. Ele escreveu: ‘*mãos nos rabos e nos bolsos!*’”

¹¹ Tempo de filme: 01h18’44”.



Fig. 01 – Leitura de uma tradução - Fonte: Frame do filme *Na estrada*

Na esteira de uma reflexão sobre a adaptação, trazemos a crítica como elemento fundamental. Assim como na tradução têm-se a escritura posterior à reflexão, para um roteiro cinematográfico é preciso, antes de tudo, um posicionamento crítico, mais além de artístico, sobre o enredo, sobre os personagens, sobre o que servirá de “inspiração” para compor o projeto e o que vai se distanciar drasticamente da narrativa original (lembrando que nossa leitura é de que necessariamente há um distanciamento implícito, nossa leitura é que são obras autônomas, ainda que uma tenha sido movida pela outra).

Esse olhar que busca as subjetividades de cada linguagem arrebanha uma grande quantidade de cineastas e roteiristas, como é o caso da diretora argentina Lucrecia Martel. Sua afirmação contundente de que “A literatura não pode ser adaptada para o cinema”¹² ganha contornos ainda mais radicais, na perspectiva de alguns cinéfilos, quando ela diz que o pior prêmio oferecido nos festivais de cinema é aquele que louva o “melhor roteiro adaptado”. Assim, aquele que adapta gêneros literários como um romance, conto ou novela, segundo ela, assassina o livro/texto inicial.

A perspectiva de Martel não só conflui com nossa visão sobre a independência do filme *Na estrada* em relação aos escritos de Kerouac, mas nos permite ampliar a visão para a produção de cinema em si. Ressaltamos, aqui, que o próprio texto escrito e

¹² Disponível em :<https://www.omelete.com.br/filmes/a-literatura-nao-pode-ser-adaptada-para-o-cinema-diz-a-diretora-argentina-lucrecia-martel>. Acesso em: 08/fev./2021.

pensado para ser filmado e montado sofre modificações em relação ao produto final, ou seja, nem mesmo um roteiro cinematográfico produzido para tal fim é permanente ou estático até a finalização da montagem.

3. Perambulações no filme *Na estrada*

Nesta perspectiva de compor um diálogo entre a obra literária e a adaptação cinematográfica realizada pelo diretor Walter Salles, o devir se apresenta de maneira intensa e caótica através da estrada. Para Sal Paradise, a estrada vai além de um cenário para a narrativa e se ressignifica a cada imagem-movimento nas percepções de mundo e afetos de um jovem ao descobrir as diferenças que compõem a sociedade norte-americana e as potências latentes entre os encontros casuais envolvidos na atmosfera beatnik.

Observamos a montagem cinematográfica se unir aos devires-estradas entre as nuances dos planos gerais, como vemos nas *Figuras 2 e 3*. A partir desta localização entre o personagem e o espaço, a estrada se torna um fazer de mundo. Entre os pedidos de carona, Sal é movido pelos desejos de cruzar o território em zonas de indiscernibilidades. Neste fluxo entre a obra literária e o personagem em ação, o filme apresenta encontros de contemplação entre o personagem e o mundo, além dos desejos de se contar esta narrativa imersa neste devir-estrada criado.

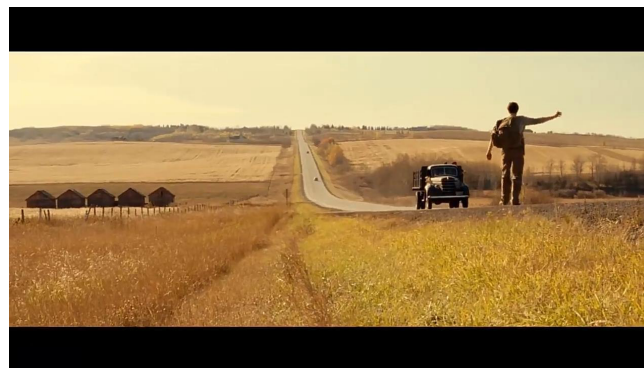


Fig. 02 – Pedido de carona - Fonte: Ibidem



Fig. 03 – Experiências pelo caminho- Fonte: Ibidem

A partir desta configuração ocasionada pelo devir-estrada, Sal perambula por distintas cidades no território norte-americano até cruzar a fronteira com o México. A cada parada na estrada, a relação entre o personagem e os devires resultantes integram uma variação afetiva. A mudança de paisagem segue com enquadramentos mais próximos e corpos que vibram neste novo lugar. A intensidade das danças, o uso de álcool e drogas se constituem em novos agenciamentos operados pelos desejos em intervalos de movimento criados em conjunto com a linguagem cinematográfica. Para Deleuze (2005, p.55) o cinema moderno se compõe por novos parâmetros; personagens envolvidos em situações óticas e sonoras puras encontram-se condenadas à deambulação e à perambulação.

Sal Paradise não buscava o sentido na multidão, mas na estrada. O protagonista de *On the road* caminhava, como um flâneur, mas sua satisfação era o desconhecido, a incerteza, a imprevisibilidade e os rostos que não lhe eram familiares. Era nessa atmosfera do mistério que ele se percebia acarinhado, protegido. Quando voltava para a casa da mãe, não conseguia ficar muito tempo e logo retornava às perambulações, às caronas, ao futuro incerto. Parece que sua amizade mais estável era Dean, mas a personalidade desse amigo era tão instável quanto a própria vida que eles buscavam. Há uma passagem no livro em que isso fica muito claro, que é quando alguém oferece

carona para os jovens: “Ei, rapazes, vocês estão indo para algum lugar específico ou estão apenas indo?” Não entendemos bem a pergunta. Era uma pergunta boa pra cacete” (Kerouac, 2019, p. 42). Da mesma forma foi o processo de filmagem: os filmes *road movies* passam sempre pela emoção do imprevisível, do não saber o que virá. É preciso trabalhar em sincronia com os elementos: se neva, incorporar a neve; se chove, incorporar a chuva, como analisa Samuel Paiva em seu artigo “Gêneses do gênero *road movie*”¹³.

4. Conclusão

Pensamos adaptação aqui no sentido amplo do termo: de recriação; de um processo contínuo de perambulação e transformação, muito parecido com o processo de viajar. Recriação também é a palavra apropriada para caracterizar uma tradução. Refutamos a ideia de que traduzir é trair o texto original (porque o segundo já é outro), assim como percebemos que a cinematografia não deve ser comparada à literatura porque são duas linguagens distintas. Se há aproximações ou inspirações a uma obra não significa que deva haver cobranças quanto à “fidelidade” do roteiro fílmico. É o caso do filme de Walter Salles. Embora o livro *On the road* o tenha inspirado, o longa carrega toda a subjetividade da equipe cinematográfica: roteirista, diretor, atores, além da paisagem, das épocas distintas, enfim, diversos elementos que compõem uma nova obra.

Com as fendas geradas a partir do livro, a adaptação se torna um processo em construção de crítica, de estudos e de trabalho. Por esse viés é notório o posicionamento de Lucrecia Martel contra a premiação de “melhor roteiro adaptado”. Tal prêmio deve ser dado ao filme “mais fiel” a um livro? Considerando que livro e filme são duas linguagens distintas e independentes, realmente o prêmio não faz sentido.

A convergência do enredo entre a literatura e o cinema conduziu nosso olhar para outro aspecto: os desejos de cruzar o território em zonas de indiscernibilidades. O filme mostra a necessária contemplação entre Sal Paradise e o mundo e a necessidade de registro de

¹³ Ver: Paiva, S. (2011). “Gêneses do gênero *road movie*”. In: Significação. Revista de Cultura Audiovisual. V. 38, n. 36, Universidade de São Paulo, p. 48. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766002003.pdf> Acesso em 30/dez./2020.

um jovem escritor, que tinha na estrada o seu devir, as possibilidades, os anseios, os desejos, o risco, mas, sobretudo, a adrenalina para seguir na próxima viagem.

Para Jack Kerouac, texto e vida eram semelhantes; e pôr o pé na estrada, (pre)texto para novas histórias e aberturas para o mundo. Talvez por isso a enorme implicância que tinha com vírgulas e pontos finais. Como disse Neal Cassidy, amigo e personagem de *On the Road*, “Qual é sua estrada, homem? - a estrada do místico, a estrada do louco, a estrada do arco-íris, a estrada da droga, qualquer estrada... Há sempre uma estrada em algum lugar, para qualquer pessoa, em qualquer circunstância”. (KEROUAC, 2019). O caminho de Salles e de Kerouac são distintos, mas convergem em várias partes ao longo de estradas, trilhas e atalhos.

REFERÊNCIAS

- Bakhtin, M. (1992). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- Bakhtin, M. (1992). *Problemas da poética de Dostoiévski*. São Paulo: Forense Universitária.
- Bazin, A. (2018). *O que é cinema?* São Paulo: Ed. Ubu.
- Benjamin, W. (1985). *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Bosi, A. (2000). Prefácio. In: Moraes, O. *Grande sertão: veredas – O romance transformado*. São Paulo: Edusp.
- Bueno, E. (2019). “A estrada sem fim.” In: Kerouac, J. *On the road – Pé na estrada*. Tradução, introdução e posfácio de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras.
- Campos, H. de. (1992). “Da tradução como criação e como crítica”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva.
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- Deleuze, G; Guattari, F. (1997). *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. v.4. São Paulo: Ed 34, 1997.
- Do Prado, M. R. (2016). Nos mares das traduções, nos mares das traições: Leminski, os diálogos com a cultura estrangeira e questões da poética e identidade. In: *Review of International American Studies*. Vol. 9. Disponível em: <https://journals.us.edu.pl> Acesso em 27/jan./2021.
- Foucault, M. (1992). A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, pp. 129-160.
- Hutcheon, L. (2011). *Uma teoria da adaptação*. São Paulo: Ed. UFSC.

- Kerouac, J. (2019). *On the road – Pé na estrada*. Tradução, introdução e posfácio de Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM.
- Lopes, D. (2020). Arqueologia, genealogia e sensação. In: *Vozes Consoantes: Comunicação e Cultura em Tempos de Pandemia*. Disponível em: https://www.academia.edu/44796176/Arqueologia_genealogia_e_sensa%C3%A7%C3%A3o Acesso em: 20/dez./2020
- Morin, E. (1970). *O cinema e o homem imaginário*. São Carlos: Moraes Editores.
- NA ESTRADA. Direção: Walter Salles. American Zoetrope. 2011. Cor. 137 min.
- Paiva, S. (2011). “Gêneses do gênero *road movie*”. In: *Significação*. Revista de Cultura Audiovisual. V. 38, n. 36, Universidade de São Paulo, p. 48. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766002003.pdf> Acesso em 30/dez./2020.
- Paz, O. (2012). *O arvo e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify.
- Pellegrini, T.; Randal, J.; Xavier, I.; Guimarães, H. (2003). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac SP.
- Ricouer, P. (1997). *Tempo e narrativa* - Tomo III. São Paulo: Papirus editora.
- Rolnik, S. (2011). *Cartografia Sentimental*. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS.
- Romanielo, A. L. P. (2014). *O outro lado da estrada: o estudo do gênero road movie no cinema de Walter Salles*. Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações.
- Stam, R. (2006). *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Spinoza, B. (2009). *Ética*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica.

Sites:

- Entrevista com Lucrécia Martel. Disponível em: www.omelete.com.br/filmes/a-literatura-nao-pode-ser-adaptada-para-o-cinema-diz-a-diretora-argentina-lucrecia-martel. Acesso em: 08/fev./2021
- Entrevista com Walter Salles. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0105201007.htm> Acesso em 27/jan/2021
- Arte/ciência: uma consciência. Júlio Plaza. p. 39, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/TWxyBfyMD8hdCWvMZCH8PBd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13/ago/2021